

---

## Christian RUBY, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*

Toulouse, Éd. de l'Attribut, coll. La culture en questions, 2017, 184 pages

Vincent Lambert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12809>

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 348-350

ISBN : 978-2-8143-0519-9

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Vincent Lambert, « Christian RUBY, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel* », *Questions de communication* [En ligne], 33 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 24 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12809>

---

Tous droits réservés

Le troisième et dernier chapitre (pp. 95-127) aborde le rapport entre incommunication et politique au travers de *Quai d'Orsay, Z comme Zorglub* (Franquin étant l'auteur le plus présent dans l'ensemble de l'ouvrage) et *Houppeland* et se propose de questionner les rapports du pouvoir et de la maîtrise paradoxale de l'incommunication, ainsi que de sa dynamique sur le théâtre diplomatique, qu'il soit compris au niveau macro-diplomatique ou micro-diplomatique (fonctionnement interne du ministère). En effet, contrairement à ce qu'on peut attendre, « le jeu diplomatique et sa fabrique [...] se traduit par un jeu subtil autour de l'incommunication » (p. 97). De fait, toute la typologie des paradoxes de l'incommunication s'y retrouve (p. 98), mais retravaillée par les gestes stratégiques et tactiques de la diplomatie. Il en va ainsi notamment de la production involontaire d'incommunication du ministre Taillard de Worms, entre création et chaos, entre envolée, prégnance et contenance que donne à voir la bande dessinée. *Z comme Zorglub* et *Houppeland* fonctionnent de manière différente, donnant plutôt à voir – avec parfois un sens certain de l'anticipation – l'ironie d'un « pouvoir impuissant » (p. 112), que ce soit dans les rapports avec la technique, la privatisation de l'espace ou à la fête, qui dans *Houppeland* est instaurée comme obligatoire (Noël, Mardi-Gras ou la Saint-Valentin), ironie s'analysant en termes d'incommunication dont les conditions sont analysables par le biais du carré sémiotique, notamment au travers des rapports entre pouvoir et vie organique, pouvoir et fête.

Dans la conclusion, la bande dessinée (ici *Jimmy Corrigan* de Chris Ware, trad. de l'américain par A. Capuron, Paris, Delcourt, 2002 [2000]) fait de l'incommunication non plus l'objet de sa mise en scène, mais de sa production graphique elle-même, de telle sorte qu'elle « semble perdre son efficacité communicationnelle » (p. 134).

L'ouvrage devait entrer en écho avec un autre livre, dont la publication était prévue en 2017 (*La Bande dessinée, une intelligence subversive*), mais qui semble avoir été retardée, de telle sorte que les deux ouvrages n'ont pu être lus en parallèle. Quoi qu'il en soit, l'efficacité de l'appareil théorique mis en place par l'auteur est indéniable et apporte une réelle plus-value d'intelligibilité au regard des œuvres de son corpus, pouvant même nous détacher de lectures plus évidentes. À cet égard, on appréciera plus particulièrement les lectures de Franquin – notamment du corpus « gastonien » et de Christophe Blain et Abel Lanzac. La démarche se laisse suivre aisément, depuis la structure de l'incommunication jusqu'à son développement et sa régulation concrète dans le cadre politique, enrichissant par là les

outils d'analyse par la considération et l'intégration progressive d'éléments permettant de contextualiser et de mettre en lien avec d'autres outils théoriques le modèle proposé. La conclusion, avec l'introduction de l'œuvre de Chris Ware (seul auteur non francophone du corpus) est plus frustrante, notamment au regard du travail de la structure, du travail de la planche et non dans la planche. Une question aurait pu être plus explicitement posée : pour l'ensemble du corpus, la crise de la communication (pour prendre une formulation éculée) est liée à une communication de crise (ce qui est explicite dans *La Zizanie* et *Quai d'Orsay*), de telle sorte que le lien entre ces deux dimensions pourrait être revisité et approfondi.

Laurent Husson

Écritures, université de Lorraine, F-57000  
laurent.husson@univ-lorraine.fr

### Christian Ruby, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*

Toulouse, Éd. de l'Attribut, coll. La culture en questions, 2017, 184 pages

*Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel* dresse une architecture théorique et politique à la spectatorialité classique jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, complétée en conclusion d'aspects contemporains. Ce précis d'histoire de la figure du spectateur, utile à la compréhension de l'histoire culturelle européenne, saisit une perspective alternative aux approches d'efficacité quantitative ou qualitative portées ordinairement sur cette cible. « La spectatrice, le spectateur ne sont pas élus par les dieux ou les muses » (p. 165), cependant, Christian Ruby les explore depuis des années, à contre-pied des innombrables analyses d'artiste, d'œuvre, d'industrie culturelle ou de public. On apprécie le fait que les sources, largement documentées de textes philosophiques ou littéraires, s'étendent aussi à l'iconographie qui, rassemblée dans une galerie, pourrait faire l'objet d'une riche exposition thématique. Le bon usage de la littérature scientifique révèle une inspiration rancière utile et efficace. Rare dans ce genre d'étude, la dimension plurielle de la représentation artistique à laquelle le spectateur s'intéresse ressort équilibrée entre les arts d'exposition et les arts de la scène. La structuration s'articule parfaitement en trois parties, la première un peu ralentie par un style sinueux : 1) problématisation et déconstruction de la notion de spectateur ; 2) avènement du spectateur classique ; 3) fixation morale, sociologique et psychologique de la théorie du spectateur. La justesse des démonstrations témoigne d'un esprit analytique assumé et actuel.

Dans la veine de l'art contemporain et des courants déconstructivistes, le premier chapitre s'engage à dénoncer les droits naturels du spectateur. Le regard culturel porté sur la figure du spectateur dénonce son traitement universaliste, eurocentré et sexiste. Cette forme de particularisme d'origine européenne, naît d'un ensemble de débats et de pratiques entre la Renaissance et les Lumières. Face aux extrémités des documentaristes et des ethnologues qui placent le spectateur face aux zoos humains, l'auteur tend à décoloniser la notion en brossant un regard historique sur « les rapports de violence autour de la spectatorialité culturelle » (p. 26). On apprécie le positionnement de l'auteur dans son approche inter-culturaliste, anti-universaliste et anti-essentialiste.

Entre l'épiscopat et le scepticisme, l'étymologie du spectateur – celui qui observe, collectivement – dévoile sa valeur sémantique de procès plutôt que d'essence, objet du second chapitre (pp. 30-41). L'auteur démontre par là l'infondé du remploi direct du latin *spectator* par les auteurs des langues romanes classiques comme Montaigne ou Cervantès, qu'ils appliquent plutôt à un rôle social moderne alors en construction. Si la réfutation de la thèse essentialiste alourdit un peu l'exposé historique, il présente les conditions qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, établissent durablement la figure du spectateur et qui contribuent à sa naturalisation à travers l'émergence : 1) de l'exposition d'art d'adresse indéterminée, 2) de l'institution culturelle, 3) de l'esthétique comme champ théorique.

Le troisième chapitre (pp. 42-55) brosse la différenciation entre le « spectateur artistico-esthétique » (p. 43) et d'autres figures proches du sens de « témoin » ou « qui porte le regard ». Les sources révèlent de quoi le spectateur est le sujet : le XVII<sup>e</sup> siècle porte une attention particulière à la vue et aux représentations, il invente un spectateur « d'art, du monde, de la nature et de la politique » (p. 48), puis vient au XIX<sup>e</sup> siècle la figure du journaliste. Au XX<sup>e</sup> siècle, s'efface la figure du savant spectateur du monde pour l'avènement d'objets nouveaux : sport, cinéma, télévision, ou, par la phénoménologie et la psychologie, l'idée de devenir spectateur de soi. Aussi, des figures d'*outsider* refusent d'être spectateurs et se réclament d'une observation active, ou « s'opposent à l'usage indifférencié de la notion de spectateur » (pp. 54-55).

L'entreprise de déconstruction passe aussi par celle de son histoire qui, par exemple, prétend un « établissement simultané de l'art d'exposition et du spectateur » (p. 59), dont il décrit les « notions, mœurs, postures sociales, conflits et institutions » (pp. 58-59). Christian Ruby réfute donc la concomitance du passage entre le « regard mystique » (p. 61) et le spectateur moderne avec le passage d'un art mystique à celui de la Renaissance. Il remet

plutôt son origine entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où une « théorie des sens » (p. 61) tend à dissocier le regard de « possession-collection » d'un regard public. À travers la pensée de Condorcet, il présente une théorie du spectateur par laquelle le progrès des arts compose avec celui de l'égalité politique à travers « des opinions, des goûts et des sentiments formés à l'aune des Lumières » (p. 66). Le spectateur est érigé en « modèle éducatif » (p. 75) avant de passer dans les sphères de spectatorialité exacerbée des dandys romantiques.

Le terme de public, plus politique, précède celui de spectateur. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le public est capable de juger les idées d'un livre quand le spectateur ne représente que la personne à qui s'adresse une œuvre, incarnée par le commanditaire, la reine ou le roi. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le public, « instance politique et instance de jugement dans les lieux publics » (p. 80), s'applique à l'appréciation « des arts et des œuvres » (p. 79). En effet, l'ouverture et le succès de l'exposition et du théâtre permettent le développement d'un vocabulaire critique. La figure du spectateur se constitue comme « un type conceptuel de la modernité historique et sociale » (p. 70). Une trame théorique se tisse à partir de deux penseurs : Roger de Piles explore pour la première fois les sentiments de tout un chacun face à l'œuvre et Jean-Baptiste Dubos distingue du regard de l'artiste ou du regard académique le regard du spectateur; nouvelle figure de discours non dogmatique. À travers le bon goût et l'éducation, « le spectateur est bien un opérateur de distinction » (p. 91). La normativité s'empare de cette théorie naissante, séparant le bon spectateur du mauvais et distinguant « les registres possibles de spectatorialité » (p. 92).

L'expérience sensible du spectateur réhabilite le corps et sa symbolique. Après une introduction à l'esthétique qui pointe le plaisir désintéressé, le goût sensible et la pulsion scopique, le sixième chapitre (pp. 93-108) considère qu'en tant que récepteur des arts, le spectateur se situe au cœur des polémiques esthétiques, laboratoire de « l'art du spectateur » (p. 98). Les exemples littéraires montrent la manière de devenir un bon spectateur, d'élever son âme et sa moralité par un « répertoire d'attitudes » (p. 102) couplé d'expressions de sa propre sensibilité. Il s'identifie par rapport « à une communauté de spectateurs » pour y défendre son aptitude « au jugement [...] et au sens commun esthétique » (p. 105). Son rôle politique est d'unifier la société autour « de l'honnête homme-spectateur, portrait vivant du sens commun, [...] citoyen esthétique » (p. 108).

Les idéaux universalistes et esthétiques rompent avec « la réalité des fractures sociales ». Des « stratégies d'accession à la spectatorialité » (p. 111) offrent de rares occasions de dresser des passerelles entre les genres

hiérarchisés. Cette sociologie du spectateur puise dans des gravures et des rapports de police de théâtre qui la peignent par la caricature ou la folie collective. Les salles de spectacle s'aménagent selon des vues politiques ou idéales (pp. 120-121) pour finir par penser le peuple comme esthète et spectateur. Mais ce statut est vite rattrapé par les « protocoles de disciplinarisation » (p. 123) du spectateur par un contrôle du passage « de la société d'ordres à la société de distinctions dans la culture » (p. 124) de la période contemporaine. Le spectateur y « adopte les goûts bourgeois servant de masque à sa situation réelle » (p. 125), redoublant son caractère passif. Cette « double dualité, spectateur/acteur, passif/actif » (p. 126) s'impose et entraîne des réactions politiques et des théories générales des spectacles et des arts qui ouvrent sur « une rationalisation de la société aussi par le spectacle » (p. 127).

Dans les lieux culturels, une « suspicion de classe » (p. 136) court jusqu'aujourd'hui et prend des accents scientifiques de la part des sociologues, « spectateurs de la société » (p. 138). Les débuts du cinéma témoignent de ce phénomène : ce procédé industriel est délaissé par la critique cultivée au spectateur populaire friand de fabuleux tours de foire. L'auteur nuance le clivage social par d'autres visions où « le vrai spectateur est l'homme du peuple » (p. 140) qui se passionne en dépit de sa condition, qui développe une manière de juger propre. Or, ces observations, même dans l'inversion, appuient la logique de domination sociale et respectent la théorie « de corrélation œuvre-spectateur » où le peuple s'élève soit par « les éducateurs de l'élite », soit par « les éducateurs populaires » (p. 146). Cette théorie dérive vers la culture de masse, qualifiée de « formatage de la perception du monde et des spectacles et d'identification du spectateur aux héros et aux leaders » par une industrie culturelle autoritaire transformant « le public-peuple [en] public cible » (p. 147).

L'esthétique, science du sensible, est l'une des origines de la psychologie. Le bon spectateur, selon la théorie classique, doit « unifier sa personne en cultivant tant la clarté de la raison que la vivacité du sentiment » (p. 150). Cette psychologie morale, universaliste et naturaliste du spectateur perfectible, distingue jusqu'à nos jours le spectateur sensible, le rationnel et entre les deux, le cultivé. Courant <sup>xx</sup>e siècle, la réception de l'art peut s'interpréter selon les individualités psychologiques ou par les effets psychologiques d'être spectateur d'une œuvre ou d'une psychologie d'artiste. Se dégagent d'autres « oppositions : sensibles vs compétences, inculture vs culture » (p. 159). Des expérimentations psychologiques, parfois complices d'innovations artistiques comme celles des illusionnistes ou des débuts du cinéma, interrogent

les mouvements, actifs ou passifs, du corps et de l'esprit du spectateur « le plus souvent populaire » (p. 162), infantilisé, naturalisé, presque toujours sauvage, captif ou hypnotisé. Le mauvais spectateur psychologisé est considéré comme naturellement inculte, toujours inférieur « par rapport à l'auteur tout puissant » (p. 163).

Enfin, le <sup>xx</sup>e siècle n'est abordé qu'en rupture avec la notion classique développée dans tout l'ouvrage. La tension historique et théorique de tout le livre s'ouvre sur une conclusion claire et brillante sur la spectatorialité contemporaine qui résume ses dispositions anthropologiques, esthétiques, politiques. La contemporanéité repense le spectateur au-delà de la théorie classique « close et achevée » (p. 172) : « Regardeur, participant, déambulateur, impliqué, viveur, spectateur, etc. » (p. 171). La figure moderne du spectateur résistant, celle de l'avant-garde, reste pour l'auteur minoritaire et manque de lisibilité dans un monde dominé par les industries culturelles. Sans oublier « les logiques individuelles de juridicisation des rapports à l'art (procès aux metteurs en scène, censure des œuvres, assauts ponctuels isolés) » (p. 173), il récapitule les modalités de la figure du spectateur actuel : le dandy du spectacle privilégié, le modèle classique étendu vers un commun aujourd'hui dissolu, le spectateur résistant d'éducation populaire, et la sortie de tous ces modèles par une attitude analytique qui permet de « se désidentifier » (p. 174) du monde dominant.

Vincent Lambert

SIC.Lab Méditerranée, université Côte d'Azur, F-06000  
vp.lambert@gmail.com

**Léo SOUILLES-DEBATS, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)***

Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, 576 pages

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'histoire des mouvements cinéphilés demeure très largement à rédiger. Si le livre d'Antoine de Baecque est centré uniquement sur la cinéphilie élitiste parisienne (*La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003), si celui de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto ouvre la voie à une sociologie des cinéphilies étendue aux cultures non savantes (*Cinéphilés et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin, 2010), si enfin les dossiers de revue coordonnés par Christel Taillibert et Jean-Paul Aubert élargissent le spectre des cinéphilies étudiées dans leur diversité et ce jusqu'aux cinéphilies contemporaines (*Cahiers de*